Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Tendo por base a partitura em anexo designada por [A] (ver na página 8 e seguintes), responda a cada uma das seguintes questões:

1. Realize uma análise formal desta obra, referindo-se às secções em que esta pode ser dividida. Apresente a sua análise sob a forma de uma listagem em que, para cada secção encontrada, indica os compassos de início e fim, o tipo da textura utilizada[1], o texto tratado, bem como a final e o tipo de cadência[2] realizado em cada uma destas secções.
2. Tendo por base a taxonomia proposta no texto de apoio posto à disposição no *blog*[3], intitulado *Música Vocal no Século XVI*, como classifica a secção que vai do início desta obra até à segunda metade do compasso dezanove? Lembre-se que, segundo o mesmo, uma secção polifónica de carácter imitativo pode sofrer diversas alterações, sendo as mais frequentes: *secção dupla*, *contraponto duplo*, e *secção composta*.
3. Olhando para o tipo de notação utilizado, qual a figura que nesta transcrição corresponde à noção de *½ tactus* referida neste mesmo texto?
4. Qual o compositor ou período histórico provável para a composição desta obra?

2 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correcta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas.

1. Na escrita polifónica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 1.ª inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. São proibidas as sucessões dos seguintes intervalos harmónicos num mesmo par de vozes:
   (a) De três terceiras consecutivas.
   (b) De duas quintas consecutivas.
   (c) De três sextas consecutivas.

[1] Polifonia imitativa, polifonia livre, ou homofonia.
[2] Perfeita/imperfeita ou plagal.
[3] Ver em *http://atcnaemcn.blogspot.com*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. São permitidas as seguintes sucessões de intervalos harmónicos num mesmo par de vozes:

   (a) De quatro sextas consecutivas.

   (b) De duas oitavas consecutivas.

   (c) De duas quintas consecutivas quando produzidas por movimento contrário.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmónicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, é correcto:

   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento directo em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.

   (b) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento directo em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.

   (c) Atingimento de uma quinta diminuta por movimento directo em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos não está correctamente elaborado:

   (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda menor e de terceira maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.

   (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.

   (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de segunda maior e de quarta perfeita, realizando entre os seus extremos o intervalo de quinta perfeita.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. As restrições existentes em Palestrina (*ca.* 1525/6 - †1594), na realização de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta diminuta; sexta maior; e oitava perfeita.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira maior deverão por regra ser compensados.

   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes[4], não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.

[4] Ou seja, o âmbito ou a extensão melódica usada em cada uma das vozes.

(c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala[5].

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

   (a) A segunda espécie, a duas vozes, é constituída por duas mínimas por cada semibreve do *cantus firmus*.

   (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.

   (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde na primeira inversão.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Normalmente, inicia-se o estudo do contraponto pela primeira espécie a duas vozes. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é falsa:

   (a) A primeira espécie é constituída por um *cantus firmus* e por uma outra parte escrita em valores de igual duração.

   (b) Nesta espécie, o primeiro compasso deverá começar por um uníssono, quinta ou oitava, subentendendo o acorde da final do modo no estado fundamental.

   (c) Não se pode repetir uma mesma nota a não ser em oitavas diferentes.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. Na segunda e terceira espécies a duas vozes, há que tomar certas precauções quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior. Assim sendo, indique qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Numa segunda espécie, a sucessão de intervalos harmónicos de terceira e sexta, num mesmo compasso, subentende um acorde na segunda inversão.

    (b) Por regra, não é possível definir, neste caso, mais do que um acorde por compasso.

    (c) Numa terceira espécie é também necessário ter alguns cuidados para evitar que se possa subentender um acorde na segunda inversão quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do *cantus firmus*. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor (semínimas), das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.

    (b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |cddd|, ou |ccdc|.

    (c) As dissonâncias só podem ser realizadas sobre a forma de nota de passagem simples ou de ornato simples.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado às limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um *cantus firmus* e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.

[5] Ou seja, é admitido o uso de marchas melódicas

(b) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.

(c) A resolução da harmonia efectua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

13. Na quarta espécie são permitidos os seguintes procedimentos (indique aquele que não é correcto):

    (a) É possível utilizar uma nota de passagem, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente o intervalo de terceira entre si.

    (b) É possível utilizar um ornato superior ou inferior, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente o intervalo de uníssono entre si.

    (c) Sobre o tempo forte de um compasso pode recair uma consonância ou uma dissonância, sendo a primeira resolvida através do uso de uma outra consonância ou de figura ornamental permitida, e a segunda sob a forma de retardo, i.e., melodicamente, através do grau conjunto descendente, numa consonância.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos.

    (b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma segunda espécie.

    (c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução do retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte à sua realização.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. Actualmente, nas edições de Canto Gregoriano do Vaticano tais como o *Liber Usualis*, são utilizadas algumas especificidades paleográficas distintas da tradição da música ocidental europeia dos séculos XIX e XX. Assim, refira qual das seguintes afirmações expressa uma ou mais destas especificidades:

    (a) Utiliza-se uma pauta de quatro linhas na qual se escrevem neumas tais como o *punctum*, o *podatus*, a *clivis*, entre outros.

    (b) Nas claves utilizadas inclui-se a clave do sol na primeira e segunda linhas da pauta.

    (c) É normal utilizarem-se armações de clave com dois ou mais bemóis.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

16. A escrita musical, no canto gregoriano, é uma escrita neumática. Os neumas incluem em si informação interpretativa, podendo ser agrupados segundo características de ordem melódica. Indique, pois, qual das seguintes alíneas não relaciona todos os neumas apresentados com as suas características melódicas:

    (a) O *punctum* e a *virga* são neumas simples.

    (b) Os neumas desenvolvidos de carácter ascendente são o *podatus*, o *scandicus* e o *salicus*.

    (c) Os neumas desenvolvidos de carácter descendente são a *clivis*, o *climacus* e o *torculos*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

17. O canto gregoriano enquadra-se num sistema modal de quatro modos subdivididos cada um deles em duas extensões distintas, i.e., a extensão autêntica e a extensão plagal. Qual é, pois, a distinção entre estas:

    (a) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura[6] teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* autêntico em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* plagal em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (b) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* plagal em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* autêntico em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (c) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus* autêntico em Ré é de Ré à sétima deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus* plagal em Ré vai de Si, terceira abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

18. Os oito modos gregorianos enquadram-se num sistema de três hexacórdios (hexacórdio do bequadro, hexacórdio natural, e hexacórdio do bemol), dando normalmente origem a uma final principal e a duas finais secundárias em cada um destes. No entanto, a inexistência da nota Mi bemol faz com que dois destes modos só estejam definidos numa final secundária para além da final principal. Desta forma, diga qual dos seguintes modos é aquele a que nos referimos:

    (a) *Protus* autêntico e *protus* plagal.

    (b) *Deuterus* autêntico e *deuterus* plagal.

    (c) *Tritus* autêntico e *tritus* plagal.

    (d) *Tetradus* autêntico e *tetradus* plagal.

19. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas simples. Indique qual dos procedimentos a seguir indicados está tecnicamente incorrecto:

    (a) A mudança de sílaba efectua-se normalmente em figuras de duração igual ou superior à mínima, i.e., ½ *tactus*.

    (b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo *Dó-mi-nus*, a sílaba átona (mi), entre a sílaba acentuada e a última sílaba, pode ser colocada numa semínima, quando na sequência mínima pontuada, semínima e mínima, colocamos em cada uma delas cada uma das três sílabas desta.

    (c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a uma semínima, sendo a mínima correspondente a ½ *tactus*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

20. Na música polifónica do século XVI, as cadências costumam com frequência assumir a seguinte realização:

    (a) Cadência perfeita ou imperfeita com a realização quase obrigatória de retardo na sensível desta, sob a forma de retardo de quarta (cadência perfeita) ou retardo de sétima (cadência imperfeita).

    (b) As cadências continuam a adoptar a forma de *dupla sensível*, continuando a realizar simultaneamente sensíveis à final e à dominante do modo.

    (c) Realizam-se exclusivamente cadências plagais, nunca existindo o recurso a cadências perfeitas ou imperfeitas.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[6] Isto é, âmbito ou extensão melódica utilizada.

21. No motete *Garrit Gallus / In nova fert / Neuma*, Philippe de Vitry (1291 - †1361) usa uma técnica específica para a construção do tenor designada de *isorritmia*. Defina, pois, o procedimento técnico em que esta técnica consiste:

   (a) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *talea*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *color*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (b) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (c) Consiste em utilizar uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que nunca inclui pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

22. Definimos a técnica de paráfrase de uma maneira generalizada, aplicando-a à situação real da escrita musical característica do século XVI, momento no qual se chega a um período mais estável da História da Música Ocidental, com características estéticas, estilísticas e técnicas bem definidas. Neste âmbito, uma secção polifónica imitativa costuma se dividir em:

   (a) Uma única parte, correspondendo a um tipo de escrita essencialmente homorrítmica.

   (b) Em duas partes, iniciando-se com uma primeira parte em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, terminando numa segunda parte em que se realiza uma cadência sobre o grau final de um modo.

   (c) Em três partes, iniciando-se com uma primeira parte em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, seguindo-se uma segunda parte normalmente mais movimentada e de construção mais livre, terminando numa terceira parte em que se realizada uma cadência sobre o grau final de um modo.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

23. A *musica ficta* consiste na alteração cromática, nem sempre escrita mas executada, efectuada em toda a música polifónica desde a Idade Média até à Renascença. Esta pode ser descrita pelo uso, na nossa actual notação musical, de bemóis e sustenidos. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Os bemóis são usados na alteração das notas Si e Mi com o objectivo de criar o intervalo harmónico ou melódico de quinta diminuta.

   (b) Os sustenidos são aplicados exclusivamente na alteração das notas Dó, Fá e Sol, nomeadamente para a realização de sensíveis nas cadências.

   (c) Os bemóis são utilizados exclusivamente em função de contextos melódicos e os sustenidos exclusivamente em função de contextos harmónicos.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

24. Uma das práticas correntes da geração de compositores à qual Dufay pertenceu foi a utilização de uma técnica conhecida como *fauxbourdon*. Esta poderia assumir a forma de uma terceira voz intermédia escrita ou então consistir numa terceira voz não escrita duplicando a voz mais aguda ao intervalo inferior de:

   (a) Quinta perfeita.

   (b) Quarta perfeita.

   (c) Terceira maior ou menor.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

25. As primeiras músicas polifónicas conhecidas, com duas ou mais linhas melódicas tecidas conjuntamente, datam do século IX. Por esta época, os compositores iniciaram um conjunto de experiências, introduzindo uma ou mais linhas melódicas sobre o canto gregoriano como forma de acrescentar uma maior beleza e refinamento. Este estilo musical ficou conhecido:

    (a) Por *Motet*.
    (b) Por *Clausula*.
    (c) Por *Organum*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

26. Os *Motet* dos séculos XIII e XIV, tendo como uma das suas características a politextualidade, foram construídos sobre composições de Léonin (*ca.* 1135 - †1201) e de Perótin (*ca.* 1160 - †*ca.* 1238), entre outros, nomeadamente sobre:

    (a) As secções de *Organum*.
    (b) As secções de *Clausula*.
    (c) As secções de *Conductus*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

Cantus
Altus
Tenor
Bassus
O ma - gnum my -ste -ri - um, et ad -mi -ra -bi - le sa -cra-men - -
O ma - gnum my - ste -ri -um, et ad -mi - ra - bi -le sa -
8
- - tum, o ma - gnum my - ste -
-cra - men - - tum, o ma - gnum my - ste - ri - um, et
O ma - gnum my - ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi - le sa -
O ma - gnum my- ste - ri - um, et
14
- ri - um, et ad - mi - ra - bi - le, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum,
ad - mi - ra - bi - le sa - cra -men - tum, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum,
- cra - men - - - tum, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, ut
ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, ut

20
ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na - tum, vi - de - rent
ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na - tum, vi - de - rent
a - ni - ma - li - a, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na - tum, vi - de - rent
a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na - tum,
26
Do - mi - num na - tum, ia - cen - tem in prae -
Do - mi - num na - tum, ia - cen - tem, ia - cen - tem in
Do - mi - num na - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi -
ia - cen - tem in prae - se - pi - o,
32
- se - pi - o, ia - cen - tem in prae - se
prae - se - pi - o, ia - cen - tem in prae - se
- o, ia - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se -
ia - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se -

38
8 - pi - o. O be - a - ta Vir - -
8 - pi - o. O be - a - ta Vir - -
8 - pi - o. O be - a - ta Vir - -
- pi - o. O be - a - ta Vir - -
44
8 - go, cu - ius vi - sce - ra me - - ru - e - runt por - ta - re Do -
8 - go, cu - ius vi - sce - ra me - - ru - e - runt por - ta - re Do -
8 - go, cu - ius vi - sce - ra me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi -
- go, cu - ius vi - sce - ra me - ru - e - runt
50
8 - mi - num Ie - sum Chri - - stum. Al - le - lu - ia, al -
8 - mi - num Ie - - sum Chri - stum. Al - le - lu - ia, al -
8 - num Ie - sum Chri - stum. Al - le - lu - ia, al -
Ie - sum Chri - stum.

56
-le- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al -
-le- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al - le - lu -
-le- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al - le- lu -
al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al - le- lu -
63
-le- lu - ia, al - le- lu - ia, al - le-
-ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -
-ia, al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al - le - lu -
-ia, al - le - lu - ia, al - le- lu - ia, al - le - -
69
- lu - - ia.
- ia, al - le - lu - - - ia.
- - ia, al - le - lu - - - ia.
-lu - - ia, al - le - lu - ia.